

GINTARO DIDŽIAPETRIO KŪRINIAI VEIKĖJO-TINKLO TEORIJS IR TINKLŲ ESTETIKOS PERSPEKTYVOJE

Inesa Pavlovskaitė-Brašiškė

VILNIAUS DAILĖS AKADEMIJA

Maironio g. 6, LT-01124 Vilnius

inesa.pavlovskaite@gmail.com

Straipsnyje analizuojami Gintaro Didžiapetrio kūriniai, paskutiniai videodarbu trilogijos dalis *Tranzitas* (2012) ir vadinamieji atviri failai (*Kompasas, Spalva ir prietaisas* ir kt., 2010–2012). Daroma prielaida, jog socialinių mokslų kompetencijoje esanti veikėjo-tinklo teorija (Bruno Latouras) yra produktyvus kontekstas analizuoti videodarbų, pasižyminčius savita raiška ir struktūra, tuo tarpu veikėjo-tinklo teorijos principų palaikoma tinklų estetika (Davidas Joselitas) koresponduoja su nekonvencionali atviro failo buvimo būdu ir yra vaisinga prieiga kūrinio steigiamam ypatingam receptijos modusui atskleisti.

REIKŠMINIAI ŽODŽIAI: veikėjo-tinklo teorija, tinklai, tinklų estetika, atviras failas, Gintaras Didžiapetris, Davidas Joselitas, Bruno Latouras.

Gintaro Didžiapetrio (g. 1985) kūryba Lietuvos kultūrinėje spaudoje ir menotyrinėse studijose iki šiol yra aptarta gana fragmentiškai. Fotografijos ir medijų tyrinėtojai Didžiapetrio kūrinius (atliktus fotografijos medija) sieja su postfotografijos kryptimi¹, tuo tarpu retuose menininko kūrybai skirtuose menotyros ar meno kritikos tekstuose, publikuotuose

2008–2009 m.², akcentuojamas santūrus ir mistifikuotas³ parodų pobūdis, pabrėžiamas ypatingas kūrinių intertekstualumas, stiprus jų ryšys su klasikinio konceptualizmo estetika ir strategijomis, postruktūralizmo teorijomis⁴. Vieninteliai internete ir spaudoje cirku-

1 *Postfotografija*, [interaktyvus], 2006, Nr. 2/13, [žiūrėta 2014-04-14], [http://www.3xposition.lt/wp-content/uploads/2007/04/zurnalas\(post\)fotografija.pdf](http://www.3xposition.lt/wp-content/uploads/2007/04/zurnalas(post)fotografija.pdf). Jurijus Dobriakovas, „Lietuvos fotografija po postfotografijos“ [paskaita], renginių ciklas „Kas nėra fotografija?“, NDG, 2014 04 17.

2 Pirmosios dvi Didžiapetrio personalinės parodos Vilniuje (*Laikas nuo laiko*, ŠMC, 2007–2008, ir *Parodos*, „Tulips & Roses“, 2009) apžvelgiamos keliose recenzijose, o paskutiniai paroda *Spalva ir prietaisas* (ŠMC, 2013) menotyrinės ar meno kritinės apžvalgos kol kas dar nėra sulaukusi.

3 Neringa Černiauskaitė, „Moteriškumo kaukė ir paslapčių draugija. Gintaro Didžiapetrio „Parodos“ galerijoje „Tulips & Roses“, in: *Artnews.lt*, [interaktyvus], 2009 09 22, [žiūrėta 2014-04-15], <http://www.artnews.lt/moteriskumo-kauke-ir-paslapciu-draugija-gintaro-didziapetrio-„parodos“-galerijoje-tulips-roses-2885>.

4 Neringa Černiauskaitė, „Nepatirto ilgesys“, in: *7 meno dienos*, [interaktyvus], 2008 01 04, Nr. 783, [žiūrėta 2014-04-15], <http://www.7mendienos.lt/2008/01/04/783-neringa-cerniauskaite-nepatirto-ilgesys/>

I regard Didžiapetris as reacting to the essential factors of contemporary reality – technological, informational, and scientific progress as well as their products – and actualising them by making assemblages of cities and their technological and economical lives, as we can see in his video trilogy (*Optical Events*, 2010, *Byzantine Place*, 2011, *Transit* 2012). It can be argued that, in our attempts to analyse and interpret Didžiapetris' works such as the aforementioned video trilogy, we can relieve ourselves from the necessity to dwell on art iconography, institutional politics of art, or other established contexts of art criticism, and focus on a provocative interdisciplinary relations with the fields of sociology or science studies instead. I would argue that it is precisely the latter approach that relates to how Didžiapetris thinks about the world, and, at the same time, it provides us with the productive context to understand his artworks. The analysis and interpretation of *Transit* (2012) in the context of actor-network theory reveals a metonymical, non-metaphorical relation between the world and the artwork.

Moreover, works of the 'open file' series disclose themselves as a network, which is constituted of different but creatively coexisting formats (or non-formats) with the variety between their rates and ways of circulation. Here, the conditions of production, distribution, and reception of an artwork contribute to the creation of meaning (instead of simply transmitting or testifying it). Within this mental framework, I interpret 'open file' not as a singular object with a fixed meaning, but as a 'format' which is characterised by the possibilities of visual circulation and transitivity. I claim that the power of these artworks resides in their potential to participate critically in the mechanism of neoliberal art market economy by maintaining their position of anti-reification.